

CONTEMPORARY OIL PAINTING

10

当代油画

当代艺术专辑

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

唐近豪 | 何多苓 | 王广义 | 严培明 | 岳敏君 | 方力钧 | 叶永青 | 胡朝阳 | 祁志龙 | 石磊 | 沈敬东 | 俸正杰 | 严智龙 | 罗清 | 薛广陈 | 栗子 | ……



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

CONTEMPORARY
OIL PAINTING
当代油画 10

当代艺术专辑
主编 | 唐华伟

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

解惑与分享

——出版前言

唐华伟 | 文

当前，中国油画界逐渐从前些年的浮躁状态中沉静下来，大家从关心“画什么”“怎么画”转到普遍关心“画得怎样”。这个过程不能不说是油画界一个阶段性的进步。近几年，许多油画创作者不断深化油画本体语言，并持之以恒地在艺术规律上下功夫，力图赋予作品更为深厚的精神内涵与更为鲜明的时代气息。

我们欣喜地看到，有些油画家在艺术上已经颇有斩获，逐渐形成自己独特的风格样式，艺术品格也日趋独立，中国油画家的个性特征与文化基因也日益在作品中凸显出来，这是令人激赏的进步。

中国油画家在油画语言上自觉探索的成果，不但建构了当代中国油画本身，也为世界艺术的发展提供了一个值得研究与借鉴的范例。

中国油画家的自觉与追求让我们看到了中国油画走向世界甚至迈向世界当代艺术主流阵营的曙光。

中国油画发展到这个阶段，建构中国油画独立的价值体系势在必行。在这样的发展趋势下，急需具有学术高度的出版物对创作成果进行及时的总结和梳理，以让更多的人能够了解到当代中国油画艺术的发展现状——这对于完善油画学科体系的文献建设，起着不可或缺的作用。因此，《当代油画》在这样的历史

语境中应运而生。

本书通过集中介绍当代中国油画家及其作品，以此真实展现近年来中国油画界取得的实践成果，总结中国油画发展的内在规律，梳理中国油画与社会发展及整个文化语境间的复杂关系，让大家了解中国油画发展的现状和大方向，通过油画这一艺术载体进一步展现当代中国人的心灵世界，使中国油画焕发勃勃生机和活力，并具有更为深厚的人文精神。

同时，中国油画家的作品，经优质出版物对其进行总结和梳理，并广泛地传播，产生的影响将为“中国油画价值体系”的内容和“专业评判标准”的定位提供重要的参考依据，也为日趋繁荣的油画艺术市场提供一份严谨的学术依据。

在这样一个发展与转型期，许多艺术家和油画作者凭着对油画艺术的真诚与热爱，仍在艺术之路上孜孜以求，其中有收获也有困惑。总的来说，大家在艺术上所面临的困惑在某种程度上比较接近，有一定的共性。鉴于此，我们将当前油画创作者普遍关心并经常需要面对的课题梳理了一遍，从中提炼出一部分具有代表性的课题，作为本书进行专题研究的重点内容。围绕这些课题，同时兼顾不同层面的读者的需要，选取一部分在油画艺术领域处于各个年龄阶段

具有代表性的艺术家作为研究与展示对象，以每辑一个专题的形式出版。通过每辑做一个专题研究的方式，不但可以从多个角度消解大家的困惑，同时也可以直观地让广大艺术同人分享优秀作者的实践成果。这些人编作者的成功经验甚或尚处于行进中的探索心得，都将成为广大油画创作者的宝贵决策资源，可以供他们参考、求证、借鉴，直至融入他们的智慧，化为他们创作出精彩作品并得以跻身这个时代优秀艺术家行列的指南针。

“知己知彼，百战不殆”，一个画家唯有思想觉悟提高，眼界上去了，其创作实践才能有真正的进步。

为广大油画创作者答疑解惑并让大家分享优秀艺术家的实践成果是《当代油画》的出版宗旨，也是本系列丛书生存的理由，一如本书的学术目标与出版定位——做构建中国油画价值体系的文献推手与促进中国油画现代化发展的学术平台，以行进中的美术史料见证中国当代油画发展的轨迹，并且成为油画创作者与广大读者的良师益友。

目录

专题研究

彭锋
呼唤有中国立场的当代艺术

1

皮力
重返社会：对中国当代艺术的反思

4

唐华伟
从绘画语言出发的当代艺术
——我与我的画

8

封面：严智龙 镜中之鸟（局部） 2013年

封底：何多苓 梦夏（局部） 2012年

画家与作品

唐近豪
东方的自觉与彻悟
——唐近豪的抽象绘画 | 张晓凌
14



何多苓
“全球化”不是“趋同化” | 何多苓
20



王广义
信仰、历史、政治 | 吕澎
26



严培明
巨幅肖像画大师：严培明 | David Barboza
34



岳敏君
触景生情
——关于岳敏君的“场景”系列作品 | 杨卫
40



方力钧
看方力钧的绘画 | 王音
46





叶永青
并非水到渠成，自身即是汪洋 | 黄燎原
52



胡赤骏
物我兼得的艺术
——谈胡赤骏的生活与创作 | 余丁
88



胡朝阳
艺术的地气、本情与神性 | 胡朝阳
58



傅榆翔
全息现场
——一种当代艺术的创作与传播 | 胡震
94



祁志龙
寻找中国美丽 | 栗宪庭
66



蒋焕
蒋焕的写实油画与身体图像 | 彭彤
102



刘舒亚
游离于体验与表现的陌生地带 | 柳晓明
72



石磊
读石磊的黑白世界 | 陈丹青
106



沈国荣
梦化成画 画化成梦
——漫谈我的绘画观 | 沈国荣
78



沈敬东
沈敬东的光鲜史 | 杨卫
112



于远廷
生存经验的述说
——于远廷作品解读 | 易英
82



俸正杰
“新月份牌”风格的创造
——俸正杰作品简说 | 张晓凌
120



严智龙
意志分析的图像表现
——严智龙绘画中反美学的倾向研究 | 朱其
126



栗子
迷失在自我的心像的花园中
——看栗子的画 | 廖雯
164



罗清
绘画 | 于海元
132



曾曦
《洗澡》——我的乌托邦 | 曾曦
170



唐华伟
精神的肖像
——唐华伟的绘画艺术 | 丹青
138



吕喆
玩具·面膜
——吕喆个展前言 | 高斯洋
176



矫芙蓉
眉宇之间
——肖像的精神 | 矫芙蓉
146



胡宗祥
城市景观：一种现代性批判
——评胡宗祥油画“城市风景”系列 | 王东
182



薛广陈
抽象的写实 | 殷双喜
150



汪建国
现实生活的诗性描绘
——汪建国油画艺术赏析 | 汪贤俊
154



李海华
写实性与当代性 | 李海华
160

呼唤有中国立场的当代艺术

彭锋 | 北京大学艺术学院教授

在时下关于当代艺术的讨论中，有两个不同的当代艺术概念必须澄清。一种是艺术圈中使用的“当代艺术”概念，这种意义上的当代艺术是封闭的甚至具有党派性的概念，主要指某种特定的前卫艺术，如政治波普。一种是在一般学术圈中使用的当代艺术概念，泛指在现今时代条件下存在的能够体现当代性的艺术，这种意义上的当代艺术是一个具有开放性和包容性的概念。为了避免不必要的混淆，我将前一种意义上的当代艺术加上引号，称之为“当代艺术”。

一、构成“当代艺术”核心的政治波普
从中国“当代艺术”的历史和现状来看，尽管其构成成分比较复杂，但其核心成员基本上可以归入政治波普一类。这是一种特定的“当代艺术”概念，是从海外赋予中国艺术界的，它的源头可以追溯到美国和东欧。

众所周知，波普艺术（Pop Art）是20世纪60年代开始盛行的一种前卫艺术，我们可以用“恶搞”来概括波普艺术的基本精神。

美国波普艺术家安迪·沃霍尔（Andy Warhol）在20世纪70年代画过一批恶搞毛泽东、列宁等社会主义国家领导人的作品，从而引发了社会主义国家的一大批艺术家的竞相仿效。当然，比较起来说，沃霍尔的作品的政治色彩其实并不浓厚，他只是一如既往地恶搞一些大众熟悉的图像，将它们制作成商品供大众消费。沃霍尔只看重图像的普及

性。在沃霍尔那里，毛泽东、列宁等人的形象跟玛丽莲·梦露没有什么本质区别。但是，当沃霍尔的波普艺术被一些社会主义和前社会主义国家的艺术家借用时，情况就发生了很大的变化。这些政治波普的功能出现了明显的分化，它们在本国发挥政治批判功能，而它们的商业价值则主要在国外（尤其是以美国为代表的发达资本主义国家）实现。这种功能的分化其实并不难理解。在社会主义国家，缺乏将波普作为艺术来接受的土壤，但不缺乏将它作为政治批判手段来接受的需要。在美国等发达资本主义国家，经过20世纪60年代的巨大成功之后，波普作为一种主流艺术的地位已经相当巩固，那里有消费波普的社会基础。因此，政治波普主要在本国发挥政治功能，在国外发挥商业功能。政治波普的这种功能分化，必然会导致艺术家在本国遭到打压，而在国外得到追捧。由于社会主义国家与资本主义国家的冷战模式的影响，打压与追捧之间的互为因果关系得到了进一步的强化，在国内越遭到打压的艺术家，在国外越得到追捧。

社会主义国家的政治波普的批判功能，主要体现在通过恶搞本国的神圣图像去瓦解这些图像在本国公众心目中的神圣性。这些神圣图像有锤子和镰刀、红五星、红色圣地以及国家领导人的肖像。匈牙利艺术家平克泽希利（Sandor Pinczehelyi）于1973年创作的摄影作品《锤子和镰刀》，以及后来基于对这个图式的波普化所创作的同名油画作

品，是较早一批恶搞锤子和镰刀的政治波普。捷克流亡艺术家孔克（Milan Kunc）于1978年制作的明信片《全世界消费主义者联合起来》也属于同一类型，只不过更突出了作为波普艺术的典型特征的消费主义而已。从前苏联移民到美国的艺术家科马（Komar）和梅拉米德（Melamid）则将斯大林与缪斯并置起来，形成了恶搞领袖形象的政治波普。

中国的“当代艺术”之所以至今仍然具有强盛的生命力，另一个重要的原因在于中国艺术家独创了一种新的政治波普类型。这种波普不是恶搞神圣图像，而是恶搞艺术家自己。这是具有中国特色的政治波普，它与前苏联和东欧的政治波普有了明显的不同。艺术家突出和强化自己的某些明显属于隐私范围的表情特征，如发傻、发呆、发木、发笑（在西方基督教文化中，笑通常被认为是邪恶的表现），是这类政治波普的典型特征。

我们可以从许多方面来解释这类恶搞自己的图像的意义，尤其可以从心理学上做出很精彩的阐释。不过，如果说它们也是政治波普，就必须从政治哲学方面给出恰当的理由。表面上看，这些恶搞自己的图像跟政治毫无关联，但如果将它们放到福柯（M.P.Foucault）所揭示的“身体逻辑”下面来审视，它们与政治的关联就显而易见了。在福柯看来，当社会集权具有超强力量时，任何个体都无法直接跟它对抗，但这并不等于个体完全失去了对抗社会集权的办

法。根据福柯的“身体逻辑”，社会集权对个体的统治已经渗透到了个体的身体姿势。比如，社会集权要求我们站有站相，坐有坐相，我们果真就站有站相，坐有坐相。这里的社会集权是原因，我们的身体姿势是结果。我们不能直接对抗社会集权，但可以改变自己的身体姿势，通过破坏它们之间的因果关系，达到批判社会集权的目的。也就是说，我们可以通过恶搞自己达到批判社会集权的目的。在我看来，中国“当代艺术”中那些恶搞自己的自画像式的作品之所以被归到政治波普一类，原因就在于它们构成了对社会集权的批判。这类艺术作品之所以能够在本国生存下来，原因在于它们不直接对抗社会集权，而是恶搞自己的身体，用一种自我作贱的方式达到社会批判的目的，这种策略在一定程度上给它们的批判精神披上了一身不易识别的伪装。

二、“当代艺术”不再当代

作为中国“当代艺术”的核心政治波普，无论是恶搞神圣图像还是恶搞自己，都不再具有当代性。

首先，就恶搞神圣图像的政治波普来说，由于时代条件发生了变化，原先属于社会主义阵营的东欧和前苏联都已经不再是社会主义国家，一些原本非常神圣的图像已经不再神圣，恶搞神圣图像也因此失去了意义。当然，中国（也许还包括古巴）是个例外。中国“当代艺术”的异军突起，一个很重要的原因恐怕就是中国在总体上仍然保持着社会主义社会的特征，社会主义社会特有的神圣图像在中国仍然神圣，恶搞神圣图像在中国仍然具有意义。但不可否认的

是，随着中国在整体上向有特色的社会主义社会转型，这类以恶搞神圣图像为题材的政治波普，必将因失去生存的土壤而成为历史。

其次，就恶搞自己的政治波普来说，随着社会不断开放，随着社会集权放松对个体身体姿势的规范，这种自我作贱式的政治波普也就失去了批判力量。

再次，上述两类政治波普都弄错了批判的靶子。随着全球化时代的来临，不平等关系由本国之内的个体与个体之间、阶层与阶层之间，逐渐扩展到国家与国家之间，我们会发现某些国家的人们普遍享有某些特权，原因不在于他们聪明能干，而在于他们是某些国家的公民，说某种语言，采用某种生活方式。毋庸置疑，在前苏联解体之后，美国就是当今世界这样一个大权独揽的国家。如果政治波普在根本上是对社会权力的批判的话，那么美国成为批判对象就势在必行。在这种新的时代条件下，如果艺术家再去恶搞某些本身尚需保护的权力，那么就会因为犯下弄错时代的错误而显得滑稽可笑。“当代艺术”中就充斥着这种因为过时而显得滑稽可笑的政治波普。最后，波普的时代已经过去。随着思想潮流由消极的“解构”向积极的“建构”的转向，具有恶搞性质的波普时代已经结束。从艺术史上来看，波普由于已经完成了它的历史使命而不再具有当代性。

三、呼唤有中国立场的当代艺术

当我们将以政治波普为代表的“当代艺术”概念解构之后，当代艺术成了一种更具包容性的时代概念。也只有在解构当下通行的“当代艺术”概念之后，

我们才能提出呼唤有中国立场的当代艺术的问题。与我们曾经被动接受那个从外面赋予的“当代艺术”概念不同，我们可以主动地定义我们自己的当代艺术概念，确立当代艺术的一些基本特性。

首先，在类型、风格、技法上有所创新的艺术，是具有当代性的艺术。尽管有不少西方美学家指出，在当代艺术界中，这种创新的可能性已经耗尽，但是我们可以有理由认为，那些西方美学家所说的艺术只是西方艺术，如果西方艺术果真终结了，这并不意味着中国艺术也将终结，相反，中国艺术可以为西方走出艺术终结的困境提供启示，因为中国有独特的艺术传统。在当前的情况下，具有当代性的艺术一定是为走出艺术终结的困境提供启示的艺术。中国艺术家在这方面具有独特的优势。由于远在西方艺术传统之外，西方艺术家的实验并没有触及中国的传统艺术。无论在技法、境界还是观念上，中国传统艺术都可以为当代艺术提供新的选择。但是，这并不意味着简单照搬中国传统艺术就具有当代性，也并不意味着将中国传统艺术与西方艺术简单并置起来就具有当代性。中国传统艺术要为西方走出艺术终结的困境提供启示，它自身首先必须进行创造性的转换，必须适应新的时代条件和社会情形。因此，在我看来，在意识到艺术终结的条件下，对中国传统艺术进行创造性转换，为艺术终结之后的艺术开拓新的出路，这样的艺术就是具有当代性的艺术。

其次，在内容上关注新的社会问题、促进社会进步的艺术，是具有当代性的艺术。如果艺术在类型、风格、技法上的

创新果真业已穷尽，艺术也不会因此走向终结，因为有了新的社会问题需要用艺术的方式来解决。比如，从全球范围来讲，我们面临人口膨胀、资源枯竭、生态危机、环境污染、食品短缺、宗教冲突、贫富分化、核战威胁等诸多问题。当然，对于这些问题的解决，需要科技、政治、经济、外交等领域的通力合作，艺术在其中不可能起到至关重要的作用，但是，也不像有些人主张的那样，我们已经不再需要艺术参与当代问题的解决，或者说艺术已经丧失了解决当代问题的能力。在我看来，艺术可以用它独特的手法参与当代问题的解决之中。比如，艺术可以运用视觉语言对思想观念进行简化，强化和突出思想观念对于公众的影响效果。再如，艺术可以通过改造我们的趣味，让我们的趣味的适应能力越来越强，适应范围越来越广，从而将全球化时代不可避免的种族、宗教、文化等方面的冲突转变成为尊重和欣赏。只有一种经过不断改造的趣味，才能欣赏和尊重与我们不同的他者。总之，在解决当代问题方面，中国艺术家也有自己独特的优势。中国社会处于高度发展和变化之中，我们不仅面临着全球性的一般问题，而且遭遇到中国式的独特问题。由于中国的国际影响力在不断增强，中国式的独特问题在逐渐转化为新的全球性的普遍问题。在这种社会环境下成长起来的中国艺术家，往往具有更加敏锐的问题意识，具有解决重大问题的历史使命感。

再次，在情感上充分表达个人感受的艺术，是具有当代性的艺术。事实上最具有当代性的是艺术家的个人存在，因为艺术家本身就不可避免地生活在当代，

艺术家的存在本身就是当代性的组成部分。只要艺术家真诚地、彻底地表达自己的感受，哪怕他所采取的艺术形式是陈旧的，他所针对的问题是古老的，他的作品依然具有当代性。因为只要是艺术家的真实感受，无论是陈旧的形式还是古老的内容，都会发生某种程度的变化，而且这种变化是自然的、无法避免的。因此，我们可以说，艺术家的真情实感可以导致他的作品“变容”（Transfiguration），让不管多么陈旧的形式和内容都变得具有当代面貌。

四、当代艺术的博弈

我们已经提出要解构通行的“当代艺术”概念，提倡有中国立场的当代艺术，而且在形式、内容和情感方面给出了一些具体的建议。这些建议并不具有普遍的强制性，每个艺术家可以根据自己的情况采取自己的策略，因为艺术作品的当代性问题最终不是通过理论争论来解决的，而是通过创作实践来解决的，不同的艺术家有解决这个问题的不同手法。

不过，最后我还想提出一个更具普遍性也更具策略性的问题，即当代艺术的博弈问题。由于两个方面的原因，我们可以讨论当代艺术的博弈问题。首先，在全球化时代条件下，只有某些当代艺术具有当代性，进而获得当代艺术的合法地位。其次，由于历史不是业已确定的，而是在通向未来的进程中不断改变的，这就会出现不断改写历史的现象。基于这两个方面的原因，必然会出现不同国家和地区之间的当代艺术的博弈。每个国家和地区的当代艺术都会宣称自身具有当代性而要求成为全球当代艺术

的代表。这种博弈往往以采取交替使用两种不同意义的当代艺术概念的方式进行。某些尚未取得当代艺术的合法地位的地区和国家，会先在时间意义上来使用当代艺术概念，将自己的艺术纳入当代艺术的范围之中，然后通过总结自己的当代艺术的特性，将它们确立为新的当代性。这种新确立的当代性就不仅是一个时间概念，而且是一个价值概念，它会要求其他国家和地区的当代艺术改变它们的当代性以适应自己的当代性。这种时间和价值概念的交替使用，是今天全球当代艺术博弈采取的普遍策略。

鉴于当代艺术概念是一个十分模糊和开放的概念，更重要的是鉴于业已存在的当代艺术的博弈现象，因此我主张美学家、批评家和艺术家本人都应该认真研究和对待当代性问题。我们不能因为业已存在某种特定内涵的“当代艺术”而完全放弃当代艺术这个概念。我们完全可以不同意那种特定类型和风格的“当代艺术”，但我们不能因此放弃推举我们自己的当代艺术的权利。在愈演愈烈的当代艺术的博弈中，我们不能轻易放弃阵地。当我们解构了那种有特定内涵的“当代艺术”概念之后，我们可以像使用当代哲学、当代经济、当代政治、当代科学等那样来使用“当代”一词，在不同领域的“当代”中确立中国的立场，做出中国的贡献。

重返社会：对中国当代艺术的反思

皮力 | 策展人

一

进入20世纪90年代后，中国当代艺术开始呈现出空前的复杂性。这并不完全是因为中国的社会问题随着市场经济的全面展开而发生的结构性变化，还因为中国社会和中国的当代艺术已经转移到世界的流通之中，或者说处于全球化的背景之下。所以在此背景下，它们使艺术的面貌呈现出多样性。

尽管中国当代艺术的发展是以在主流话语形态中建构形式主义艺术的合法性为开端的，但是中国当代艺术的发展仍然是一个和政治密切相关的文化运动。20世纪80年代以来，中国当代艺术家们所做的工作是颠覆教条的“社会主义现实主义”，确切地说，他们颠覆的不是一种艺术风格，而是这种风格背后的文化权力。尽管在所谓的后现代主义者看来中国当代艺术的发生是以形式主义为起点，但是这种艺术的发生一开始就具备了当代文化的基本品质。虽然在十年里中国的艺术家们将印象派以后的西方艺术风格上演了一遍，但是无论如何在这种演绎的过程中所凝结的是这样一种信念，即艺术有权利表达非主流意识形态的价值观，艺术家有权利选择语言和价值标准，并且他们希望通过自己的行为来影响整个中国社会。由于20世纪80年代的中国实际上处在以计划经济为主的集体主义经济模式之中，所以这些艺术家尽管观念可以“前卫”，但是仍然无法获得经济上的独立，只能采取一种理

想主义的态度和组织艺术团体的集体主义方式。因此，在20世纪80年代，中国当代艺术内部批判的矛头虽然指向社会生活中的集体主义和政治体制中的集权主义，但是其批判的方式却仍是一种集体主义的方式。

20世纪80年代后期，中国艺术家发现在他们生存的社会之中存在着一种他们无法抗拒的力量，而面对这种力量，他们实际上也并没有实现自己艺术信念的能力。于是玩世和厌世的情绪开始蔓延，他们用平淡、无聊和荒诞的生活场景反讽社会，或者用流行的商业符号来调侃主流意识形态。确切地说，在玩世和政治波普的风格背后还是蕴含着某种信念，不过这种信念是以“反语”的方式出现的。这时的基本逻辑是用“流行的”“低俗的”和“无意义的”来消解社会统治话语中的“高尚”和“意义”，并试图在这种情况下恢复自身曾经梦想的尊严。

1992年，中国经济的全面市场化进程以及世界政治格局的重大变化，使得以玩世和政治波普为代表的中国艺术更多地出现在西方，这些以“揭露中国社会对于人性的压抑”为己任的艺术家因此得到了来自西方世界的表彰，尽管他们表现的是社会压抑，但是大量的经济收入却使其充分享受市场化中国的种种奢华，成为中国社会的新贵。对于西方的艺术旅游者而言，这种最终指向非西方

意识形态的艺术样式成为了中国当代艺术的标签和标准，并在此基础上开始了文化认同过程。问题在于由于政治和经济上的不平等，西方对于中国艺术的认同从一开始就带上了扭曲的可能性。玩世和政治波普的成功一方面使得艺术家们很快将这种“国际畅销风格”精致化，并不断地添加政治调料，另一方面也鼓励了更年轻的中国艺术家投身于“持不同政见者”的身份形象之中。20世纪90年代中期出现的“艳俗艺术”就是这样一个明证。他们套用西方的艺术语言方式，掺杂中国的政治和民俗符号，展示出一个西方人愿意看到，而实际上和在市场化浪潮中的中国市民阶层无关的“中国”。如果说精英的艺术没有承担自己信念的能力，玩世的艺术放弃了对承担信念的能力的向往的话，那么这种在西方扭曲认识指导下的艺术则从根本上放弃了信念，跟那些文化基本品质的虚无态度挽起手来舞蹈，最终沦为“痞子”式的犬儒主义艺术。中国的艺术家与中国的艺术或许会遭受到社会内部的某种伤害和扭曲，但是如果围绕着他们所展开的仅仅是一幅幅反映他们狭隘、扭曲的图像，那么这种承认同样会对中国艺术造成一种伤害，成为一种新的压迫形式，并将中国艺术囚禁在虚假的、被扭曲的存在方式之中，将一个虚假的、狭隘的政治命题强加给中国。

二

众所周知，20世纪是一个西方的世纪，

这不仅意味着以欧美为中心的西方一直是20世纪历史舞台上的主角，而且也意味着20世纪人类基本的经济、政治和文化的结构性关系是由西方确定的。冷战的结束导致了世界格局的结构性关系变化，这种变化一方面来自西方文化和知识系统内部的解构主义思潮，一方面也来自世界政治和文化的多极化发展的趋势。但是客观地说，这种变化并没有为中国当代艺术带来一种超越种族、政治和地缘因素与世界平等对话的机会，相反，一种新的主体与他者、中心与边缘的关系却在关于中国的展览中出现。

大体说来，西方包括受西方影响的中国知识分子对于中国文化的介绍基本可以划分为两种模式。一种是“冲击—回应”模式，这种模式认为在近代以来的中国文化发展中起主导作用的因素是西方的入侵，用“西方冲击—中国回应”的方式来解释中国文化的发展和变化。最典型的代表就是大规模向西方介绍中国艺术的“后’89中国前卫艺术展”（香港）和最近在美国举行的“INSIDE OUT”（里里外外）展览。沿着这种思路，展现在世界面前的基本是一种政治化的中国当代艺术。第二种就是“传统—现代”模式，这种模式的基本前提是认为西方近现代社会是当今世界各国的楷模，因此中国社会也必须按照这种模式从“传统的”社会变成一个“现代的”社会。而沿着这种思路，我们看到的基

本上是民俗化的中国当代艺术。这可以在德国举办的“中国”展为例。所有的这些似乎都认为中国社会只有在西方文化的猛掌一击下，才能沿着西方已经走过的道路向西方式的“现代的”社会前进。这两种模式实际上都是一种“西方中心模式”的本质主义观点，因为它们都认为西方近代开始的工业化是一件好事，而在中国社会的内部始终无法产生这种现代化的前提。因此，21世纪中国所可能经历的一切有历史意义的变化只能是西方式的变化，似乎中国只有在西方的冲击下才能展开这种变化。毫无疑问，在这些思路指导下的定位极大地简约了中国当代艺术的深刻性变化。

三

如前所述，20世纪人类基本的经济、政治和文化的结构性关系是由西方确定的，而中国当代艺术的发展已经越来越为这种关系所左右。艺术领域中的结构性关系是指艺术作品的流通系统和与之相关的艺术风格、语言的再生和创造流程。正常的艺术流通系统是由艺术家、批评家、画廊、收藏家、博物馆和研究者形成的。它是一个创作（生产）—接受（消费）—研究（再生产）的过程。正是这个结构导致了艺术不断地和社会发生关系，并不断推进和繁衍自身。我们所理解的西方艺术其实正是在这个结构性关系中不断发展和调整。但是，在中国我们并不具备这样一个基本的流通体系，我们没有展示和收藏中国当代艺

术的环节，到目前为止，中国当代艺术的大部分收藏和展示都在海外。在这个创作（生产）—接受（消费）—研究（再生产）的结构关系中，后两个环节实际上落在了西方，或者说由于接受（消费）环节在西方，所以在研究（再生产）环节中便以西方世界为主导性力量了。

不健全的结构性关系不仅使那些来自西方的艺术观光客、投机的收藏家、策划人乃至代表西方的中国艺术捐客都能对中国当代艺术具有发言权和指导权，并且使得中国本土的学术研究处于一种无力和无序的状态。所谓无序的最显著特征是出现在20世纪90年代的策划人漫天飞的现象。策划人的诞生是一个复杂的问题，一方面可以认为策划人将艺术放在一个具体的课题和问题下展开，使艺术的意义能最大限度地得以传达；另一方面，策划人也有可能更多的是“艺术家”，利用别的艺术家来注解自己未经检验的艺术和社会观点。进入20世纪90年代后，在中国几乎没有新的批评家，却不断有新的策划人出现，导致这个现象的根本原因一方面是个人的自律性的缺乏，另一方面是受西方支配的艺术流通系统的强大效应。目前，美术的明显倾向是很多人的工作向展览的策划倾斜，导致了阅读、写作和研究的荒废。在更多的时候，国内的一些展览是为了外国记者而做，为了被“查封”而做。从这个意义上说，向策划的倾斜不能看作中

国当代美术的进化。因为在缺乏理论写作和批评写作的情况下，是很难出现有质量的展览策划的。真正的展览策划不应该只是某个观念的外化，而是一种面向社会的图像化阐释和思考过程。要使观点成为一个视觉实体，这个过程中需要太多的理论准备、工作技能和艺术感觉。

对写作的荒废将会直接严重影响到中国当代艺术的发展。它的恶果在于使不健全的艺术流通系统作为现实被肯定下来，使带有西方中心主义色彩的评价以全球化的面孔在中国大行其道；另一方面，它使大量中国当代艺术的创造很难转化成研究成果和教学成果，并开始自动的繁衍过程。从后一个层面上说，中国当代艺术的发展只能成为艺术产品，而很难转换成文化成果，而中国当代艺术也就有可能不断地被西方制造和编排。

因此，中国当代艺术在现阶段呈现出来的复杂性完全有理由被理解为全面的危机。这种危机体现为，我们的大部分当代艺术开始失去20世纪80年代那种强烈的现实参与精神，而正在成为和中国当代社会缺乏沟通的工艺品；当代艺术的创造既没有成为社会流通的公共视觉图像资源，也没有成为中国当代的文化成果和观照对象。

四

长久以来，一部分人已经习惯于将意识形态作为中国当代艺术存在的理由，将艺术的成功建立在玩弄中国和西方意

识形态的差异与对抗这一策略上。但是我们必须认识到意识形态的对抗不可能永远成为中国当代艺术存在和成功的理由，长此以往，中国当代艺术很有可能成为对西方道德至上主义的注解和谄媚。如果以苏联和东欧的当代艺术历程为借鉴，我们会发现借用意识形态对抗玩弄的艺术策略是不可能永远有效的。特别是“入关”之后，中国社会发生了巨大的变化，而且伴随着正在发生的全球化进程，意识形态的对抗将会发生转换，来自西方的以狭隘的冷战思维为指导的关注日趋弱化，取而代之的是不同的感觉和行为方式所蕴含的价值观在全球化背景下的冲突。如何把握这一切，是一个迫切的问题。中国的当代艺术必须为意识形态的压力消散后的时代做好知识和学理上的准备。当意识形态的对抗弱化后，能真心关心中国当代艺术的只有中国人，而中国当代艺术只有回到关注中国社会的深层问题上来，才有可能获得真正的前途。

全球化并不是中国当代艺术的福音，相反，它意味着更深刻、更残酷的竞争。全球化提供了一种特殊的价值范型，即要求当代全球社会中的所有人以人类共同的利益为价值取向来处理人、国家、世界三者之间的种种关系，以解决当代的全球性问题，其潜在含义是只有以共同的价值取向来解决各种问题，才符合全球化的进程。但是从经济形态来看，全球化首先是资本运动的全球化，是西方资本的大规模跨国运动。“资本流向世界，利润流向西方”才是全球化的

经济实质。因此，对于全球化，我们会产生一系列疑问：艺术所要求的感觉方式的差异性与全球化进程的趋同性之间是何种关系呢？结合艺术的发展，非西方国家的艺术的价值除了为艺术提供新的语言方式外，是否还能提供有意义的文化价值观？不同地域的人们的感知方式，以及这种方式导致的价值观在全球化过程中是否依然重要？全球化是以何种价值体系为基准的全球化？最后，同一的全球化是否还为文化多元性保留着可能性？或许正是在这个层面上，才有学者清醒地指出“全球化是一个铺满鲜花的战场”。

显然，全球化的美丽包装已经使意识形态的对抗不能再成为中国当代艺术存在的理由和基础。对于清醒的艺术家和研究者而言，全球一体化已经使得历史成为一种关系史和策略史。因此，任何理论和实践都将从本地区以及本地区在全球中所处的位置发展开来。对于中国而言，全球化的过程还意味着一个更深刻也更广泛的现代化过程，它所蕴含的问题是现代性的确立，以及确立过程中出现的种种问题。现代化是相对于社会机制而言的物质性的概念，而现代性是相对于价值观和道德观而言的精神性概念。无论从时间的长度、范围的广度还是问题的深度而言，后者的确立将远远复杂于前者。而在全球化的格局下，现代性的建构不仅是中国的问题，而且由于中国政治、经济的发展，它同样也可能成为一个国际性的共同文化问题。因此，对于艺术而言，重新回到具体的

“人”上来，回到现代性确立过程中的日常状态之中，将是中国当代艺术新的可能性之所在，或者我们可以极端地说，在新的世纪，我们的艺术的价值只能在这一点上得以确立。

五

2000年，一系列的展览似乎宣告着所谓的70年代艺术家的登场。当然，以年龄划分艺术和艺术家这种做法本身是武断、愚蠢和不负责的。但是，更深层的问题是，在所谓新艺术和新艺术家身上，我们没有看到一种符合中国现状和文化处境的理论姿态与语言创造。相反，弥漫在新一代艺术中是强烈的形式主义氛围。在20世纪90年代就有年轻的艺术家用指出“艺术不能使我们接近真理”，“艺术只是让一切更好玩”，或者更“学术”的表述是“艺术只是一种前思考，是思考的准备，而拒绝成为一种思想，它并不能帮我们进入某种角度，而是帮我们任何一种角度中退出来”。客观地说，这种观点的初衷是为了扭转当代艺术中非艺术化的倾向，或者嘲笑“玩世现实主义”“政治波普”乃至“艳俗艺术”所产生的迎合西方的恶果。但是这种观点在另一个角度上将任何关注现实的艺术和艺术方式划入“意识形态的艺术”，而使自己重新回到了“为艺术而艺术”的现代主义陈词滥调上。在新的时期，这种形式主义的观点实际上代表着新的犬儒主义。他们把艺术变成了科技发明和技术的奥林匹克，表面上和“玩世现实主义”相冲突，而在内在的精神诉求上却是一致

的。也正是在这种观点的支持下才出现了各种有违人文准则的极端方式。这一切只是因为新形式主义本质上是受现代主义那种渴望行动、追求新奇和刺激、贪图轰动本性指使。向社会禁忌寻找艺术的出路或者通过炫耀媒介语言来寻找艺术的可能，都会使艺术永远地成为各种策略，而无法真正实现当代社会所要求它承载的社会功能。

作为对中国当代艺术理论进行考察和检验的结果，我所试图表达的是：中国当代艺术的价值必须建立在它的内部批判和外部批判两方面的基础上。“外部批判”是指对西方当代艺术制度的挑战。之所以提出这种“外部批判”，是因为这种批判不仅是中国当代艺术的出路，而且随着这个过程的深入，它必将会为人类文化增添新的文化经验、知识资源和艺术问题，丰富人类艺术的当代性，并在本质上建立起人类平等对话的关系。同样，还应该重申当代中国艺术中的“内部批判”，即我们的艺术和学术研究必须重新回到中国社会之中。如果说中国当代艺术的文化所使用的知识资源和理性价值是来自西方的话，那么这里“批判”还意味着从中国社会的实际状况出发，对我们在工作时使用的原则的“普遍性”和“真理性”保持警惕，对它们可能导致的知识强权和文化压迫保持警惕，从而使艺术中的批判和那些旧式民族主义意识形态或者文化保守主义保持距离。

中国当代艺术正面临着前所未有的复

杂性，但这也正是它的精彩和魅力之所在。中国当代艺术必须坚持既对中国本身的社会问题发问，也对西方的文化选择权发问的双重质疑立场。关于前者的发问，不再是聚焦于党派政治、政治体制，而是将目光扩展到个体的存在性问题上。而此时的个体存在性问题又是和西方的文化选择权以及诸如差异、多元、观看等问题相纠缠的。如果我们必须给中国当代艺术所承载的“批判性”做一个基本的描述的话，那么我们可以将其表述为对于西方中心主义和狭隘的意识形态化的警觉。新批判的立场必须朝向这样一个方向发展，即它不以意识形态的对抗为目的，玩弄各种策略，而是强调具体的生存环境和明确的身份意识。狭隘的民族主义和西方中心主义都使“中国当代艺术”的重点落在了“中国”上，而被伪装的新形式主义的观点则将重点落在了“艺术”上，试图通过对语言谱系的研究获得艺术的发展。事实上，在全球化的背景下，两者都很难导致平等的对话关系和价值立足点。或许我们只有同时将“中国”“当代”“艺术”三个词并置在一起考察才能推导出我们的立足点，中国的当代和当代的中国、中国的艺术和当代的艺术这些不同搭配关系使得我们必然要将样式的平民化、趣味的民主化、语言的多元化和交流的社会化作为21世纪中国艺术创造与研究的基本价值取向，以使中国当代艺术重返中国社会。

从绘画语言出发的当代艺术

——我与我的画

唐华伟 | 《当代油画》主编

认知

作为一个以“当代艺术家”的名义从事艺术创作的画者，面对画布必须对什么是“艺术”，什么是“当代艺术”要有足够深入的思考。这个不断思辨的过程是构建一个艺术家的认知体系的基础。意识形态决定行为方式。持有什么样的认知体系与价值观念决定一个艺术家选择什么样的艺术道路，最终成为何种类型的艺术家。

首先来谈谈对艺术价值的认知。

艺术作品所产生的精神境界的高度决定了艺术的价值层次，我们可以将它分为三个层级：第一层的艺术境界最浅，这个层次的艺术作品停留在对自然物象的摹写阶段，是用直观感觉和相对独立的思维来反映现实的“物”，这样的作品虽然也用到了一定技术手段来实现表达的意图，但主要特点是状“物”；第二层艺术境界是联想，它是用联系的观点、整体的思维方式来反映“物”之间的关系；第三层亦为最高的艺术境界，它是用理性的、辩证的观点来反映事物的内在规律，这样的作品往往能够超越时间与空间的局限，并不停留在特指某人、某事、某物的阶段，它所形成的精神品格具有普世性，甚至能够成为整个人类文明的基石。

这种对艺术价值的认知方法基本上来源于以现代人的思维方式并结合以哲

学为基础的观察方法与思辨方法，在某种角度上与中国古人对艺术作品的品级分类非常接近——根据作品艺术价值的大小，将艺术作品依次分为“逸品、神品、妙品、能品”四个品级。“能品”大致相当于上面所述的第一个层级，“妙品”对应第二层级，“神品”与“逸品”大致可以对应第三层级。古人评画家则有“天赋型”“才情型”“学者型”“技术型”，让人一目了然，高下立辨。在艺术价值的品评上，古人与今人虽然在认知时秉持的工具不一样，但认知的结果神似。

再谈谈对当代艺术的认知。

什么是“当代艺术”？当然这是个庞大的话题，对于这个问题已有许多著述，在此不必做长篇累牍，在这里只根据需要从几个角度做简要叙述。

“当代”首先是个时间的概念，从词义上来讲就是当下，是“现在进行时”。从广义上来讲，所有活在当下的艺术家所产生的艺术都可以叫“当代艺术”。但站在专业的角度并以艺术史来划分，我们经常提到的“当代艺术”一般是指狭义上的“当代艺术”。这个狭义的“当代艺术”就是指区别于传统艺术（姑且将现代艺术之前的艺术简称为传统艺术）、现代艺术、后现代艺术的艺术形态，它往往与当代社会背景紧密相连，能够传达当下人文气息，

负载时代精神。

在当下，当代艺术的媒介与实施手段相当丰富——包含绘画、影像、装置、行为，等等。创作者切入当代艺术领域的方式亦多种多样，甚至有些理论家提出“人人都是艺术家”。总的来讲，当代艺术不管采用何种方式方法呈现出来，其本身仍带有现代艺术的规律特征——一旦成为经典即成为历史，它的历史使命亦随即完成，此时的艺术史随之又增添一段新的文本。该文本还有可能进入学院的教科书，成为教学与研究的标本。有句话将这个规律特征描述得非常形象：现代艺术像竹子开花，一开花便死。

因此，当代艺术是动态的，它的面孔永远随着时代的更迭不断变换新模样。万变不离其宗，当代艺术的外在模样虽然常变常新，而其内在规律仍有迹可循——真正伟大的当代艺术富于智慧与创造力，能够开启民众的心智，引领潮流，与同时代并存的伟大科学发明一道，水乳交融，不但推动时代的巨轮，还扮演着拓展人类文明边际的重要角色。

既然当代艺术是不断创新的，那么它的一个重要特征肯定是不重复过去。假如一个艺术家仍沿用传统的方法与传统的观看方式制作作品的话，这样的作品不管你是采用何种媒介、材料生产出来的，显然都不能称之为“当代艺术”。再假如一个艺术家将已成立的当代艺

术尤其是已写入艺术史的当代艺术作为一种样式来加以模仿，其行为不但说明制作者本人的无知与无节操，而且在艺术上毫无意义，此举即便在技术上模仿得再好，也仅仅只能获得一个“高级抄书工”的工匠型荣誉，而无缘于真正的“当代艺术家”称号。基于这一点，作为仍操持油画工具生产作品的当代艺术家，应该比传统型油画家更需要了解传统。

不知“旧”，焉知“新”。因为只有懂得什么是传统，才能懂得什么是真正的创新，才有可能具备丰富的想象力与创造力。

因此，一个以架上绘画为媒介的当代艺术家必须对“传统”做系统的梳理，不管是远一点的传统（如古典艺术），还是近一点的传统（如现代艺术、后现代艺术甚或已成立的当代艺术），都要有相当深入的认知度。这个“认知度”能够有力地保证一个艺术家是在有知的前提下进行创造发明，而且还将帮助一个真正有志于当代艺术的艺术家在整个艺术生态体系中做适合自身特点的精准定位，并以清晰的艺术史为线索和严谨的逻辑关系设定自己的前行目标。

功课

做功课是提高认知水平的重要途径，这是常识。

功课这个词，现在一般用来指学生学习

的课程安排，做功课的意思基本等同做作业。追本溯源，其实“功课”一词源于佛家。按照佛教规定，每个信众每天都要做功课，就好像学生每天要完成的作业一样，专指佛教寺院定时念持经咒、礼拜三宝和梵呗歌赞等法事活动，因此成为“功课”。功课是佛教信众日常最基本的宗教修行，每天早晚必须进行。做功课让佛教徒在思想认知上融入佛的理念，潜移默化，构建以佛教价值观为世界观的认知体系，同时做功课又作为一项身体力行的实践活动，让佛教徒在行为上保持着一种身心清净、修身养性的生活方式，最终帮助佛教徒达到修行的最高境界。

同此理，作为一个有志于当代艺术并有所追求的艺术家的，要想在艺术上达到最高境界，同样不可缺失属于当代艺术家的“功课”。艺术家平时做功课所形成的厚度与维度乃是通往艺术圣殿的阶梯，最终决定了一个艺术家未来在艺术上的高度。

既然做功课不可或缺，那么当代艺术家应该做哪些功课？又应该怎样去做功课呢？

让我们先看看功课的内容。诚然，当代艺术家的功课也总是离不开认知与实践两个方面。接受教育，阅读书籍，观看展览等这些行为有助于认知，勤于思考也有助于认知，古人讲“读万卷书，行万里路”，说的就是提高认知水平的方

法，也可以说是做“认知”的功课。因此，阅读、观看、思辨是属于“认知”的功课，是艺术家“参禅悟道”的方式。此外，艺术家是艺术作品的生产者，这一属性决定了他不是一个纯以思辨为主的理论家，他必须是一个以艺术作品说话的实践者，仅仅勤于“做思想的体操”还不够，因为，“认知”通过“实践”才能深入，才能找到合适的载体呈现出来。所以，“拳不离手，曲不离口”，长年累月的实践也是艺术家功课的一部分。作为一个操画笔为生的当代艺术家，他的实践类功课显然就是多画，因为所有的“认知”最终都要通过绘画作品来实现。尤其是以绘画语言为载体的当代艺术家，更加要通过做功课养成用“画布”来思考问题的习惯。古人讲“废画三千”，说明了画家做实践功课的程度。没有“废画三千”就产生不了“神乎其技”，更谈不上“技近乎道”。只有在实践中不断渐进思考才能探赜钩深，找到“测幽微，穷神变”的办法，确保向“尽精微，致广大”的方向前行。如此这般，作为一个当代艺术家的画者才能寻找到前人未能企及的路径，从而在“大艺术”的平台上构建有别于前人的绘画语言，成为一个别开生面真正从“绘画语言”出发的当代艺术家。

由此看来，实践没有深入，认知水平最终也上不去，这两个方面是相互裹挟着交替上升的。功课的厚度积累得不够，很难出好作品。关于这一点，我们看一

个展览下来就有所体悟。通常，“认知”功课做得不够者画品上不去，“实践”功课做得不够者由于绘画语言贫瘠而作品画面气息单薄，容易沦为简单的说教。就我个人而言，我讨厌的当代艺术不外乎这几种类型：故弄玄虚装腔作势型、扮鬼吓人博人眼球型、审美扁平流于说教型、缺乏智慧为了创新而创新型。这几种“当代艺术”一般都是不愿意老老实实地做功课，老想依靠投机手段走捷径的艺术家生产的。好的当代艺术往往带有以下特点：或许能够开启人的心智以触发一种前所未有的新的思维方式，或许拓宽我们观看这个世界的视野，或许提供超出传统审美愉悦的视觉体验，或许以独特的语言方式震撼人的心灵，如此等等。

积健为雄

功课的作用有目共睹。武术家的功课直接就叫“功夫”，功夫的修炼助武术家打通“任督二脉”，步入“无招胜有招”的自由境界。同样，艺术家的功课也助他进入“无法而法”的自由境界。

对于我来说，经年累月的功课使我习惯于用绘画语言作为我的表达方式，如同佛教徒“晨钟暮鼓”般修行，我很享受这个过程。南海先生康有为说“做学问要只求耕耘，不问收获”，说的是学习的态度与快乐，孔子云“学而无乐，不能谓之学”，也是说学习的乐趣，于此，我深有同感。安安静静，心无旁骛

地做功课是我最惬意的时刻。做功课这一过程让我与遥远的“我”展开对话，让我的“心”找到安放之处，并且通过“思想的体操”深潜至我的内心世界，让我不断发现“技与艺”之间的秘密，认清个性化语言与公共语言之间的关系，不但为构建独立与独特的自我“语言体系”找到门径，而且还点点滴滴不断地丰富着这个“语言体系”的词汇量。

《宣和画谱》载：胸中渭川千亩，气压十万丈夫。试想一下，如果没有平时功课的点滴积累，胸中哪来的“渭川千亩”，又何来产生气压十万丈夫的英雄气概？

“积健为雄”，这个句子为此做出了最准确的诠释。很幸运，能够让我陶醉于快乐的绘画语言世界里，夫复何言？至于其他收获，我相信水到渠成、瓜熟蒂落自有定数。

“超以象外，得其环中”。历经二十多年的艺术生涯，“功课”已不知不觉地像吃饭睡觉一样重要，早已悄然成为我的生活方式，融入我的血液，成为我生命的一部分。

嬗变

许多当代艺术家不是从走上艺术道路一开始就直接进入当代艺术领域，他们的艺术生涯通常经历过“传统”时期。这个现象在中国更为普遍，因为中国

的当代艺术家大多接受过传统的学院教育，都有着从“传统”到“当代”的蜕变过程。说到学院教育，我有这样的体会：当下，虽然当代艺术的重心不在学院，而且很多人质疑我们的学院教育，但不可否认，学院教育的作用仍然不可抹杀。因为，学院教你读书识字、遣词造句，教会你能操持基本的公共语言进行艺术体验，引领你步入艺术殿堂。可是，你能否在此基础上构建自己的认知体系与语言方式，形成创造力，成为一个真正的当代艺术家，那还取决于你个人的禀赋与修为。

其实从“创造力”这个意义上来说，不管你是谁，不管你是什么身份，在发明创造面前人人平等，人人都有机会。我们可以用一个现象来说明这个情况：我们常常看到许多重量级身份的学院画家的作品了无新意，枯燥乏味，其原因是他们背负了太多的学院包袱，虽有调动各种社会资源的能力帮忙，但行动起来却畏首畏尾，在艺术上“清零”的能力很弱，缺乏创造力；反而一些体制外的艺术家和一些年轻艺术家能够轻装上阵，做出来的作品令人耳目一新，生机勃勃。所以，“英雄不问出处”“条条大路通罗马”。只要你拥有足够的信心，加上足够强大到轻易不被别人吞噬的生命力，再加上有足够厚实的“功课”垫底，想在当代艺术领域里闯出属于自己的一片天地，完全可能实现。

作为一个中国当代艺术家，我的艺术生涯与许多中国当代艺术家有类似的经历。我的艺术事业轨迹基本可以这样展开：早期接受学院教育，此后一段时间以传统的审美观念与观看方式从事油画创作。随后，由于近十多年来社会形态的递嬗加之不断受到当代艺术的影响，我的观念渐渐发生变化，不再满足于做一个传统型的油画家。观念变则行为变，没有“舍”，哪有“得”？我在十年前拿出破釜沉舟的勇气，打破已端了多年且收益不错的“饭碗”，做了一次“清零”行动，旨在重新选择艺术道路，重新建立认知体系和语言方式。还好，天道酬勤，十多年的功课形成的厚度使我感到欣慰。我为我当时的勇气击掌。以前不理解达摩十年面壁将影子深深地嵌入石壁中这一举动，现在看来，“悟道”，本该如此。

回望一下，我这十多年的功课很难说没有做过无用功，或者说没有走过弯路。有些阶段的实验性作品现在看起来想法很幼稚，语言也很单薄，但是将时光退回到彼时回想一下，这些作品彼时可能是为做某一方面的探究而做的功课，依着彼时的逻辑业已收获了一份惊喜。从这个角度来看，做功课没有弯路与直路，没有无用与有用之分，形成的结果都是有益的。

我早年师从于冯法祀先生。冯法祀先生是一个令人尊敬的老油画家，他这一生

学到老画到老，完全尊重自己的内心感受，做了一辈子的功课，不计得失，快乐地活在他自己的艺术世界里。这一点我与他非常相似，也可以说，完全受他的影响。作为冯法祀先生的学生，常常会面对很多同人提出的这样一个问题：你怎样传承冯先生的艺术？你有这样的条件怎么不继续走冯先生的路子而转向当代艺术？我是这样理解这个问题的，借此文一并作答。我认为，最好的传承方式是传承冯先生视艺术为生命的精神，要成为他精神“衣钵”的继承者，而不仅仅是绘画技法的继承者。在冯先生的那个时代，他用他掌握的油画语言创作的作品，无论是形式还是内容，均对应了他所处的那个时代的因果关系，与当时的社会、人文背景紧密相连，气息相通，符合那个时代的精神。因此，可以这样说，他是那个时代的“当代艺术家”，他在艺术上的贡献已载入美术史。跟随老师的学习经历使我打下了公共语言的基础，掌握了一些学习与工作方法，从而走上艺术道路，但是有句谚语讲得好：师傅领进门，修行靠个人。当下，我如果仍沿用老师的语言方式画画，不思创新，恐怕在艺术上难有建树，即便画得再熟练，也顶多成为一个在油画语言里夹杂着俄罗斯腔调的宣传画家。

幸运加努力，当年的“清零”与十几年的功课修为，助我完成了从一个传统型油画家向当代艺术家的嬗变。

画大画如烹小鲜

“画大画如烹小鲜”是我在艺术创作时所奉行的态度，也可以说是我在画画时形成的心得体会。这句话的表述方式借鉴自“治大国若烹小鲜”。大家都知道，烹小鲜（或者煎鱼）重要的方法是不能多加搅动，多搅动则鱼肉易烂。古人讲“治大国若烹小鲜”有两层意思：一是国君治理国家最忌讳治国方针左右摇摆不定；二是要求国君治理国家时保持良好的心态——举重若轻，就像烹小鲜一样从容不迫，游刃有余，火候拿捏得当，恰到好处。

说到烹饪，醉心于厨艺的朋友都有这样的体会：煎鱼时锅中释放出的香气，煎至恰到好处的色泽，甚至煎鱼时发出的“滋滋”声响，都令人心驰神往。当然，光有美好的过程还不足以成全这一场欢喜，因为过程的愉悦更期待结果的可爱——一个“鲜”字代表烹饪结果的成功，如果做出来的这锅鱼不鲜、不可口，那就意味着这次烹小鲜的活动失败了。因为只有“鲜”才能贴近生命的真味，让品尝者余香满口，从肉体到精神都得到极大的满足。此一认知如果非要用哲学方式拽文来叙述：将鱼“断生”（也就是做熟了），是为了满足肉身的基本需要，是“形而下”；那么将一锅鱼做得鲜美动人，让人尝后回味无穷，就不仅仅是“治疗饥饿”，此时的厨艺已然具有精神性，可以说是“形而上”。凡事道理皆相通，治大国如此，烹小鲜